



Revista Sociedad y Economía

ISSN: 1657-6357

revistasye@univalle.edu.co

Universidad del Valle

Colombia

Llano, Isabel

Los músicos en Cali: profesión, prácticas y público en el siglo XX

Revista Sociedad y Economía, núm. 6, abril, 2004, pp. 132-155

Universidad del Valle

Cali, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99617648005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Los músicos en Cali: profesión, prácticas y público en el siglo XX¹

Isabel Llano²

Resumen

La situación de los músicos profesionales en Cali a finales del siglo veinte es relativamente precaria e inestable, debido principalmente a la ausencia de un sólido mercado del arte y a la presencia de mecenazgos débiles. Todo ello pese a los evidentes progresos que muestra la profesionalización de la música a lo largo de todo el siglo. Lo anterior se comprueba al examinar las relaciones entre instituciones musicales y públicos, las prácticas musicales predominantes y sus condicionamientos, la composición del campo musical y las luchas simbólicas que protagonizan sus agentes, o la forma en que tiende a resolverse la tensión entre “música académica” y “música popular”, cosas que aquí se examinan.

Abstract

The situation of the professional musicians in Cali at the end of the Twentieth Century is relatively precarious and unstable, due mainly to the absence of a solid art market and to the presence of weak sponsorship. This occurs in spite of the clear advances of the professionalization of music along the whole century. This is validated when one examines the relationships between musical institutions and public audiences, the dominant musical practices and its restrictions, the composition of the musical field and the symbolic wars led on by its agents, or the form in which the tension between “academic music” and “popular music” tends to be resolved; all of these aspects are examined here.

Palabras Claves: Música, arte, cultura, músicos profesionales, campo musical, mecenazgo, instituciones musicales, Cali, Colombia.

¹ Este artículo reelabora materiales de la investigación *Situación Social del Músico en Cali a fines del siglo XX*, que fue presentada como trabajo de grado en la Maestría en Comunicación y Diseño Cultural, Universidad del Valle, Cali, 2002.

² Licenciada en Música y Magíster en Comunicación y Diseño Cultural de la Universidad del Valle. Profesora de la Carrera de Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana (Cali). Estudiante de Doctorado en Periodismo y Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Si viviera sólo de ser concertista no podría sostenerme, pues a un mismo solista sólo se le da la oportunidad de tocar con la orquesta cada dos años y lo que le pagan a uno se le va en el vestido, los zapatos y el peinado (...) Aquí hay mucha ignorancia: cuando me preguntan ¿qué hace? y respondo que soy pianista, me dicen ¿y qué estudiaste?

Testimonio de una pianista del Conservatorio
“Antonio María Valencia”

La situación de los músicos con formación académica en Cali está condicionada por los rasgos de la sociedad a la que pertenecen. Aquí las profesiones artísticas y el arte en general no cuentan con sistemas de patronazgo o mercados artísticos suficientemente amplios y sólidos como para asegurar la estabilidad en el ejercicio de la profesión, cosa que sí ocurre en otras sociedades donde funciona un sistema de patronazgo estatal o existen importantes asociaciones filantrópicas.³

Para realizar el análisis de las particularidades que tenía la relación entre los músicos y la sociedad en Cali a finales del siglo veinte, nos hemos valido de los aportes de varios autores que se complementan entre sí. Norbert Elias nos ayuda a comprender la situación del artista en la sociedad de mercado; Raymond Williams nos ofrece definiciones con las que podemos clasificar las instituciones o instancias mediadoras que configuran el público o el mercado artístico característicos en ese tipo de sociedad; Pierre Bourdieu nos permite señalar cómo se sitúa o se mueve el artista, en el espacio social, respecto a su público y, en el campo musical, respecto a los otros agentes que conforman el campo; de Pierre-Michel Menger, quien ha estudiado las características contemporáneas del mercado laboral artístico en Francia, hemos tomado la idea del arte como empleo, así como otros aspectos de interés teórico y metodológico útiles para nuestros propósitos.

A continuación se examinarán, primero, algunos antecedentes de la profesionalización de la música en Bogotá y Cali; luego, la situación social de los músicos con formación académica en Cali a finales del siglo veinte, poniendo el énfasis en las relaciones entre instituciones musicales y públicos, el perfil de los agentes y sus luchas en el campo musical; y, finalmente, los rasgos básicos de los propios músicos.

³ Aunque nuestra investigación se propone describir la situación social de los músicos académicos, dada la estrecha vinculación que estos músicos tienen con las prácticas que giran alrededor de las músicas populares y de otras músicas (publicitaria, autóctona, etc.), en muchas oportunidades hacemos anotaciones que pueden servir para esbozar la situación social de los músicos en general.

Profesionalización tardía

Mientras que en las sociedades europeas de comienzos del siglo XIX los artistas ya contaban con unas condiciones sociales que favorecían la configuración de un mercado artístico (ediciones musicales y generalización de conciertos que el público pagaba, por ejemplo), en Colombia, debido a la lucha independentista, las actividades artísticas no eran una preocupación mayor de las élites sociales o políticas. A mediados de ese siglo los músicos y las instituciones musicales competían en Santafé por ganarse el favor de un mercado musical que apenas comenzaba a configurarse. Las prácticas musicales en el siglo XIX se enmarcaban en modelos europeos y obedecían al carácter funcional de la música: música en las iglesias, para las procesiones, la retreta dominical, el cambio de guardia, etcétera.

El hecho de que la música tuviera un carácter funcional, es decir fuera “arte de uso”, se debía no sólo al gusto de la sociedad de la época sino al todavía incipiente desarrollo profesional en este ámbito⁴. Hasta entonces la música era considerada como un pasatiempo o como un oficio que se heredaba. Sólo a finales del siglo XIX, gracias a la presencia de la *Academia Nacional de Música* (1882-1910), se inició el proceso de profesionalización del músico en Colombia, con lo cual la ocupación quedó al alcance de un mayor número de personas y elevó su estatus social. Además, en 1887 la institución mencionada abrió una sección femenina en un horario distinto a la sección masculina, reconociendo con ello la importancia de la mujer en el ejercicio de la música. No obstante, y aún contando con los importantes aportes de músicos extranjeros, que han sido evidentes a todo lo largo de la historia de la música en nuestro país, la formación musical era entonces de bajo nivel.

Con el propósito de continuar el desarrollo profesional de los músicos de acuerdo con estándares internacionales y establecer diferencias entre la música popular y la música académica, Guillermo Uribe Holguín (Bogotá 1880-1971), director del primer conservatorio a nivel nacional –la *Academia Nacional de Música* pasó a ser *Conservatorio* desde 1910– y primer compositor colombiano “de escuela”, tomó a comienzos del siglo XX la decisión de orientar el estudio de la música alrededor del repertorio “clásico” europeo⁵. Esta postura etnocentrista supuso la exclusión de la música popular del *Conservatorio de*

⁴ Norbert Elias señala, en su estudio sobre las sociedades de corte, donde existió el sistema de mecenazgo, que la transición del arte producido para un mecenas al arte producido para un público más o menos anónimo, es decir para el mercado “libre”, no fue solamente un suceso económico sino que además implicó una transformación en la estructura del arte. Esta transición significó el incremento del poder del artista frente al público, posibilitando a los artistas el poder tener bajo su control la creación de su obra sin preocuparse del gusto de la clientela o de los cánones estéticos que la sociedad imponía. Con esta transformación, el arte y los artistas pasaron de la fase del arte artesanal a la fase del arte artístico, esto es, el arte pasó de ser “arte de uso” a ser “arte”. Cf. N. Elias, *Mozart: sociología de un genio*, Ed. Península, Barcelona, 1998.

Bogotá y de las otras instituciones de educación musical superior que se fundaron posteriormente a nivel nacional⁶. Con esta decisión se contribuyó al conocimiento y difusión de un repertorio de música europea que era ignorado en el país y se mejoró, relativamente, el nivel de calidad de la formación musical. Sin embargo, la exclusión de la música popular de las instituciones musicales académicas condujo a que desde entonces se relacionara lo “artístico” con la música de la tradición “clásica” europea y no con el ámbito de la música popular dentro del cual se incluía la llamada “música nacional”⁷. De este modo, los académicos se inclinaban a señalar que la música “clásica” era la que tenía verdadero valor y mayor interés.

Hasta finales del siglo XIX la actividad musical de provincia presentaba un estado general de atraso en comparación con las ciudades capitales donde hubo un mayor desarrollo a través de las catedrales. El diletantismo y eclecticismo musical caracterizarían a Cali hasta 1932. Era común la interpretación de “música nacional” y de piezas ligeras del repertorio clásico, adaptaciones y arreglos para voz e instrumentos, para conjuntos pequeños o para banda, especialmente de repertorio operístico. También figuraban piezas de música internacional para baile (fox-trot, *one-step*, *two-step*, *cakewalk*) e incluso tangos, rumbas y boleros, que gracias al fonógrafo y al disco de 78 r.p.m. se empezaban a conocer.

Hasta los años veinte el ambiente musical artístico “erudito” era prácticamente inexistente. Sólo un pequeño sector social –en gran parte femenino–, conocía y tenía afición por la música “cult”⁸. Las familias acomodadas eran las que tenían mayor posibilidad de instruirse en esta música. Estudiaban especialmente canto y piano según los cánones

⁵ Uribe Holguín adoptó programas curriculares según el modelo de la *Schola Cantorum* de París, donde él había estudiado. De esta manera se empezó a actualizar el estado de la música académica en relación con Europa y Estados Unidos. Esto permitió a los músicos desarrollar su actividad por vías diferentes a las del empirismo. La existencia en Bogotá de una orquesta sinfónica, una banda y una institución de enseñanza musical fue un ejemplo para el resto de ciudades del país.

⁶ Esta exclusión de las músicas populares de los conservatorios y escuelas de música se ha manifestado históricamente no sólo en Colombia sino en América Latina y evidencia el establecimiento de una jerarquía musical en la que lo “clásico” europeo se superpone a lo popular, sea o no tradicional.

⁷ La idea de música nacional estaba articulada a la supremacía de la música del interior del país: pasillos y bambucos, por ejemplo; a diferencia del movimiento nacionalista musical producido por la Revolución de 1848 en Europa, en América no se produjo por una toma de conciencia de una identidad propia sino sobre todo por razones de tipo político y económico suscitadas al interior de las clases acomodadas. Este nacionalismo, que en el nuevo continente se produjo mucho más tarde que en el viejo, no contó con un amplio soporte musical y no pasó de ser una moda. Cf. Mario Gómez-Vignes, “Glosas críticas a un devenir fallido”, en *Quirama* n° 13, Instituto de Integración Cultural, Medellín, 1990.

europeos. Mientras tanto, el disco, el fonógrafo, la radio y el cine estaban formando el gusto de la mayor parte de la población, básicamente alrededor de la música popular. De ahí no sólo la distancia que la mayoría tenía en relación con la música académica sino también, en ese mismo sentido, el auge en la demanda de agrupaciones que interpretaran música de baile en los sitios privados y públicos de reunión social.

A pesar de este ambiente un tanto adverso, en noviembre de 1932 tuvo lugar un hecho que transformaría desde entonces y durante los siguientes veinte años el contexto musical de la ciudad y del país: con apoyo gubernamental se fundó el *Conservatorio de Cali* para que Antonio María Valencia (Cali, 1902-1952), quien había culminado sus estudios superiores en piano y composición en la *Schola Cantorum*, orientara los destinos musicales de la ciudad desde su cargo como Director⁹.

Durante los años siguientes a la fundación del *Conservatorio*, Valencia adelantó una fructífera labor orientada a la difusión y estudio de la música “erudita”. Creó el coro de la institución, llamado desde 1936 “Coral Palestrina”, la Banda del Conservatorio en 1938, la Orquesta Sinfónica de Cali en 1939, el Trío de Cámara “Emociones Caucanas” en 1938, y el Trío “Pro-Arte” en 1940: además, realizó conciertos radiales y colaboró en la apertura de escuelas satelitales a lo largo del Departamento del Valle del Cauca, en Buga y Palmira, y dio origen también a la escuela de música de la Universidad del Cauca, en Popayán. De este modo se consolidó en Cali una actividad musical de conciertos que incluyó a músicos nacionales, extranjeros residentes y extranjeros visitantes. En esa época Cali fue el epicentro nacional de la actividad musical.

⁸ Aunque se ha asociado la práctica musical de las mujeres de comienzos del siglo XX a su “condición de damas”, existen estudios que permiten, si no contradecir esta perspectiva, por lo menos matizarla pues dan cuenta del papel indiscutiblemente fundamental que jugaron las mujeres en la sustitución de las enseñanzas musicales procedentes de los ámbitos eclesiásticos hacia un aprendizaje laico de los modos de expresión musical (por ejemplo en la España de finales del siglo XIX y hasta bien entrado el siglo XX) y de la importancia de la docencia musical como medio de inserción de la mujer en el mercado de trabajo. Cf. Marisa Machado (comp.), *Música y Mujeres: género y poder*, Editorial Horas y Horas, Madrid, 1996; y Patricia Adkins Chiti, *Las mujeres en la música*, Madrid, Alianza Editorial, 1995; a la segunda edición de esta obra se ha añadido un apéndice del que es autora María Luisa Ozaita: “Las compositoras españolas de los siglos XIX y XX”.

⁹ La importancia de la *Schola Cantorum*, es decir, de la influencia francesa (particularmente del compositor Vincent d’Indy) y de los modelos de enseñanza musical europeos en Colombia, se puede evidenciar no sólo a través de Guillermo Uribe Holguín y Antonio María Valencia, en Bogotá y Cali respectivamente, sino también de Carlos Posada Amador quien, también a su regreso de París después de estudiar en la *Schola Cantorum*, dirigió durante cuatro años el *Instituto de Bellas Artes* en Medellín que había sido fundado en 1911 (y que pasó a llamarse *Conservatorio de Antioquia* en 1959); cf. Beatriz Restrepo Gallego, “La música culta en Antioquia”, en J.O. Melo (ed.) *Historia de Antioquia*, Folio, Medellín, 1988, pp 521-526.

Con la muerte de Valencia en 1952 no sólo se desintegró la orquesta sino también las otras agrupaciones existentes, se paralizó la vida de conciertos que se había logrado mantener en la ciudad desde comienzos de los años treinta y la actividad académica en el Conservatorio, que desde mediados de los años cuarenta ya mostraba cierto deterioro, continuó arrastrando grandes dificultades y altibajos. Muchos músicos emigraron hacia otras ciudades, como Medellín y Manizales. Si años antes habían llegado muchos alemanes a Cali debido a la persecución nazi, entre los que se encontraban músicos que se vincularon como profesores al Conservatorio, después de la desaparición de Valencia la demanda de músicos para grabación de discos por parte de las empresas disqueras de Medellín (como Discos Fuentes y Sonolux), fue un motivo del desplazamiento tanto de músicos extranjeros como nacionales a esa ciudad.

De esta forma, en los primeros años de la segunda mitad del siglo XX la actividad musical académica decayó notablemente. Mientras tanto la música popular siguió teniendo un vertiginoso desarrollo a través de la industria discográfica, los medios masivos de comunicación y la conformación de orquestas de baile. No obstante, en esta segunda parte del siglo se produjeron diversos eventos que repercutieron favorablemente en la música académica de la ciudad.

Alrededor de 1959 se fomentó la actividad musical desde la Universidad del Valle – fundada en 1945–, a través de la oferta de talleres de apreciación musical y la conformación de un coro. Estas actividades, pertenecientes al Departamento de Extensión Cultural y bajo la tutela de León J. Simar (1904-1983)¹⁰, dieron origen en 1961 a la sección de Música que luego pasó a ser Departamento de Música de la Facultad de Filosofía, Letras e Historia, posteriormente reconvertida en Facultad de Humanidades. En 1971 fue aprobado el Plan de Estudios de la Licenciatura en Música ofrecido por el Departamento de Música (actualmente Escuela de Música de la Facultad de Artes Integradas), el cual fue asumido como desarrollo prioritario debido a la notoria falta de personal preparado en este campo.

Hasta entonces existían en Cali dos instituciones que permitían cursar estudios profesionales en música: el Conservatorio y la Universidad del Valle. Estas instituciones, junto con el Instituto Popular de Cultura –fundado en 1947 con el propósito inicial de orientar a los sectores populares hacia el estudio, entre otras cosas, de la música folclórica y popular– y algunos colegios, tanto privados como oficiales, permitían respectivamente una formación académica en música y en el ejercicio de la docencia musical.

Sin embargo, sólo los estudios musicales de la Universidad contaban con reconocimiento estatal, pues los títulos académicos otorgados por el Conservatorio perdieron validez ante el Estado en los años sesenta, dado que la institución no presentó un plan de estudios que

¹⁰ León Jean Simar, quien estudio en el *Conservatorio Real de Lieja*, fue un compositor belga con una muy destacada trayectoria musical; entre otros, se le concedieron los premios César Frank en 1936, el Primer Gran Premio de Roma en 1937, el premio internacional Guilleum Lekeu, y el premio del Gobierno Belga en 1938. Simar se radicó en Cali en 1948.

cumpliera con los requisitos que se le exigían de acuerdo con la reforma de la educación superior producida en aquellos años.

La Licenciatura en Música de la Universidad del Valle se propuso la formación de docentes especializados en música para poder elevar así el bajo nivel de la enseñanza de la música en escuelas y colegios de educación primaria y secundaria; sin embargo, las muchas personas interesadas en formarse como músicos especializados (instrumentistas, por ejemplo) no hallaban en el Conservatorio –especializado en esta formación–, las condiciones adecuadas y decidieron estudiar música en la Universidad. Otros llegaron a ella teniendo como interés principal el ser directores o compositores y no específicamente para ser docentes de música. Hasta cierto punto, esta demanda fue satisfecha por la Universidad, pues varios egresados se dedicaron a esas actividades además de a la docencia.

En 1979, se produjeron diversos hechos que modificaron el panorama musical de la región. Entre otros, León J. Simar se retiró del Departamento de Música de la Universidad del Valle, el cual continuó su labor formativa con muchos altibajos –tal y como había ocurrido en el Conservatorio a partir de la muerte de Valencia–, surgió en Frecuencia Modulada la emisora radial HJSA, especializada en música “clásica”, y se fundaron el Coro Polifónico y la Orquesta Sinfónica del Valle.

Por otra parte, en la ciudad se hicieron palpables muchos cambios, varios de los cuales se venían produciendo desde mediados de siglo y se habían profundizado desde comienzos de la década de los setenta. Los contrastes “clasistas” se habían acentuado: mientras los sectores deprimidos luchaban por salir de la pobreza, un pequeño sector de elite disfrutaba de una prosperidad creciente. Se incrementó la expansión de la ciudad, principalmente hacia el sur y el oriente. A partir de los años ochenta una nueva presencia comenzó a ser notable, la del narcotráfico.

En el campo musical, la denominada música popular estaba totalmente consolidada en el gusto del público. Si en los años cuarenta y cincuenta la música antillana había predominado en el panorama musical local, en los años sesenta continuaría reinando la *salsa*. A finales de los ochenta, el *rock* en español y otras músicas de procedencia extranjera empezaron a ganar mayor público que el logrado en los años sesenta por la música de grupos y cantantes como The Beatles, Rolling Stones o Elvis Presley. Igualmente, el *latin jazz* empezó a ser parte del repertorio de algunas agrupaciones locales.

Durante esta década de los años ochenta el incremento en las emisoras radiales de Frecuencia Modulada se hizo notorio. Así mismo, la elevada demanda de agrupaciones musicales hizo surgir un número considerable de grupos que respondían a la solicitud de interpretación musical en vivo en diversos actos sociales llevados a cabo tanto en propiedades privadas como en establecimientos públicos dentro y fuera de la ciudad.

Si se comparan las prácticas musicales de los años noventa con las prácticas musicales que existieron en las anteriores décadas y con las de comienzos del siglo XX, es posible

observar que algunas habían desaparecido: la música en la iglesia o las estudiantinas; otras se habían mantenido sin cambios radicales: coros, banda sinfónica, orquesta sinfónica; y otras habían surgido o se habían modificado gracias a los desarrollos tecnológicos: orquestas de baile, grupos de *rock*, *jazz*, o de *música étnica*. A comienzos de la década de los noventa, con la bonanza económica, surge un elevado número de orquestas de *salsa*, muchas de ellas femeninas, y agrupaciones intérpretes de otras corrientes musicales (*rock*, *jazz*, *ballenato*, *nueva ola*...).

A finales de la década de los noventa se produjo la crisis de la *Orquesta Sinfónica* debido a polémicos manejos administrativos, teniendo como consecuencia la escisión de la orquesta y la posterior existencia de dos orquestas sinfónicas en la ciudad. Desde finales de 1998 se conformó la *Nueva Orquesta Sinfónica del Valle*, integrada por músicos disidentes de la *Orquesta Sinfónica del Valle*. La *Nueva Orquesta* realizó una intensa actividad de conciertos hasta junio de 2000, cuando fue suprimida. Posteriormente, debido a la continuación de los cuestionables manejos administrativos, la *Fundación Orquesta Sinfónica del Valle*¹¹ fue liquidada en enero de 2002.

A finales del siglo XX, la música ‘erudita’ continúa siendo algo distante para la mayor parte del público. Cuando circunstancialmente acaece, la inclusión de ritmos ‘populares’ convoca a un mayor número de asistentes a los conciertos. Se plantea, sin embargo, una tensión entre una música con elementos estéticos particulares y otra que busca satisfacer el gusto popular ya formado.

Entre patronazgos y mercados

A pesar de los desarrollos que a lo largo del siglo XX se dieron en torno de la profesión musical, la falta de un mercado musical “artístico” determinó que los músicos y las instituciones musicales académicas, especialmente las orquestas sinfónicas y los conservatorios, dependieran fundamentalmente de inciertos apoyos económicos estatales, mientras que la música popular, que siguió su desarrollo por fuera de los conservatorios, se insertó desde comienzos del siglo XX en las instituciones del mercado musical. La preferencia del público por la música popular se evidencia desde entonces en la consolidación de la industria discográfica, la conformación de numerosas orquestas de baile, la edición de partituras de música “típica” en mayor número que las de música “seria”, el surgimiento de emisoras de radio y todo aquello relacionado con la industria del *show business*, tal como puede apreciarse en el Cuadro 1.

Cuadro 1
Prácticas musicales y centros educativos:
su relación con los tipos de patronazgo y de mercado en Cali entre 1900 y 1990

¹¹ En la historia de la orquesta sinfónica en Cali y sus múltiples “versiones”, se puede anotar ahora una nueva fecha: el 17 de junio de 2002, cuando inició labores la actual orquesta, denominada *Orquesta Filarmónica del Valle*.

	Principales prácticas musicales y centros educativos	Forma de patronazgo	Fase de mercado
1900-	Bandas cívicas y militares	Apoyo del Ente público	
	Estudiantinas, unión musical, orquestas típicas o liras; músicos acompañantes de cine y otras agrupaciones		Artesanado
	Escuela de música de Cali		Artesanado
	Orquesta Cali		Artesanado
1932-	Banda Departamental	Apoyo del Ente público	
	Conservatorio de Cali y Orquesta sinfónica de Cali	Apoyo del Ente público	
	Escuela de música del Instituto Popular de Cultura	Apoyo del Ente público	
	Orquestas de Clubes, agrupaciones de música típica		Artesanado
1952-	Banda Departamental	Apoyo del Ente público	
	Conservatorio de Cali y Orquesta de Cuerdas del Conservatorio	Apoyo del Ente público	
	Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura	Apoyo del Ente público	
	Departamento de música de la Universidad del Valle	Apoyo del Ente público	
	Algunas orquestas de Baile, Mariachis, Estudiantinas, tríos y otras agrupaciones		Artesanado
1979-	Banda Departamental	Apoyo del Ente público	
	Conservatorio de Cali	Apoyo del Ente público	
	Fundación Orquesta Sinfónica del Valle	Institución de Patronazgo Moderno - Fundaciones	
	Escuela de música del Instituto Popular de Cultura	Apoyo del Ente público	
	Departamento de música de la Universidad del Valle	Apoyo del Ente público	
	Coro Polifónico	Apoyo del Ente público	Artesanado
	Orquestas de Baile, Mariachis, grupos de rock, pop y jazz, tríos de música típica y otras agrupaciones		Artesanado, Pos artesanado y Sociedad por acciones.

Dado que las instituciones musicales asociadas con la música académica han dependido fundamentalmente de apoyos estatales y de instituciones de patronazgo moderno o fundaciones, se puede afirmar que las condiciones de la música “artística” se asemejan a la situación del arte en la fase artesanal, de acuerdo con las fases que muestra el Cuadro 2. No obstante, a finales del siglo XX los apoyos estatales a las instituciones académicas han

tendido a ser cada vez más inciertos, mientras que, por el contrario, la música popular empieza a evidenciar la expansión de su mercado observándose la existencia de cierto mercado empresarial.¹²

Cuadro 2
Relación entre Artistas y Mercados¹³

Fases de mercado	Descripción
Artesanado	El productor independiente ofrece a la venta su obra. El artista depende del mercado inmediato, pero la obra está bajo la dirección del artista.
Pos-artesano	Primera etapa: el artista vende a un distribuidor. Segunda etapa: el artista vende a un intermediario productivo. Éste último obtiene beneficios. En esta fase el producto sigue siendo artesano pero depende de intermediarios.
Profesional del Mercado	Se da paralelamente una creciente capitalización de los intermediarios productivos (editores) y una profesionalización creciente entre los artistas. Surge una nueva relación del artista, del creador/ productor cultural, con el mercado a través de las regalías, así como nuevos intermediarios (las agencias). Surge la preocupación por la propiedad intelectual o copyright. Empieza a haber un intento por diferenciar lo “meramente utilitario” y lo “artístico”, lo “útil” y lo “meramente cultural”.
Profesional de la Sociedad por acciones - Mercado empresarial	En esta fase se da una relación entre los medios de producción cultural con el uso de los nuevos medios de comunicación. Intervienen además nuevos intermediarios profesionales (directores de publicación/ producción). El artista se convierte en empleado (regalías) o en profesional asalariado. La producción cultural se ubica ahora en el interior del mercado empresarial. Solo se tiene acceso a los nuevos medios de comunicación (cine, radio y TV, por ejemplo) por contratación empresarial. Sin embargo se conservan algunas antiguas formas de relación (pintura, escultura, música sinfónica y algunos casos de escritura). "Pero en la música, por ejemplo, estas relaciones más antiguas han disminuido en relación con las nuevas instituciones empresariales de música popular, basadas en las nuevas tecnologías del disco y del cassette, en las que es decisivo el modo empresarial capitalista". La publicidad es un "nuevo tipo de institución cultural".

Al analizar las prácticas musicales de la década de los años noventa en Cali y sus relaciones de dependencia con respecto a las instituciones de patronazgo y de mercado, se puede adivinar la participación de actores vinculados con el narcotráfico que, en relación con determinadas agrupaciones musicales, ejercieron durante esos años una especie de patronazgo individual y/o lograron posicionarse en cargos administrativos con mucho poder de decisión sobre la agrupación. Así mismo, se evidencia la existencia de luchas simbólicas

¹² Los productores musicales Kike Santander y Juan Vicente Zambrano, nacidos en Cali, obtuvieron reconocimiento por su trabajo en la composición de canciones para *estrellas* de la música pop en español. Gracias a ello, se insertaron en el centro del mercado musical latino en Miami, junto al productor cubano Emilio Estefan. Así mismo, los cantantes nacionales Carlos Vives y Shakira, empezaron a obtener nominaciones a premios por el número de discos vendidos.

¹³ Cuadro realizado según las fases de mercado que define Raymond Williams en el libro *Sociología de la Cultura*, Barcelona, Ed. Paidós, 1981, pp. 41-50.

entre bandos opuestos, así como redes de amistad entre algunos agentes al interior del campo musical. En esos años el auge de orquestas de baile y la crisis de la Orquesta Sinfónica facilitaron la aparición de agentes con capital económico de cuestionado origen que establecieron relaciones estrechas con no pocas agrupaciones musicales, un tipo de agente que evoca al que el citado Raymond Williams denomina patronazgo individual, de tercer tipo.

Por otra parte, es posible anotar que, dentro del mercado inmediato de los músicos, en la fase que Williams denomina “artesanal del mercado”, junto a las orquestas populares y la sinfónica figuraron con relevancia algunas instituciones o dependencias gubernamentales sin que constituyeran una relación directa de patronazgo.

En primera instancia, el establecimiento de un “patronazgo mafioso” aparentemente benefició a los músicos, ya que éstos gozaron de estabilidad económica y pudieron contar con posibilidades que no se habían dado en otras circunstancias: algunas orquestas de salsa llegaron a pagar a los músicos salarios básicos y sumas en dólares por los “bailes” realizados en el extranjero, así como tener un sueldo fijo, contar con sitios adecuados de ensayo o medios de transporte; sin embargo, varios testimonios confirman que, en algunas ocasiones, por ejemplo durante algunas presentaciones de orquestas femeninas, se presentaron hechos de abuso de poder por parte de los contratantes.

El hecho de que los conservatorios y las instituciones de educación musical superior fueran oficiales y dependieran del apoyo económico estatal no sólo hizo que la educación musical se viera afectada por las contingencias políticas y económicas del país, sino que su fundación obedeciera a esfuerzos particulares –como en el Conservatorio de Bogotá, el de Cali y el Departamento de Música de la Universidad del Valle–, produciendo lo que Gilbert Chase ha denominado una especie de “caudillismo musical” debido a la larga permanencia de sus fundadores en la dirección¹⁴. Todo esto ha sido causa de los característicos altibajos en el nivel de calidad de las instituciones musicales, pues por un lado, éstas han enfrentado problemas de índole económica y, por otro, han sufrido crisis cuando se ha dado la salida del “caudillo musical” de la dirección.

Entre las prácticas musicales de fines del siglo XX en Cali, podemos señalar que las agrupaciones sinfónicas (la Banda Departamental y la Fundación Orquesta Sinfónica del Valle), los centros educativos especializados y no especializados en la formación musical y algunas agrupaciones de lo que conocemos en términos generales como música popular, han sido las instituciones y agrupaciones que han permitido a los músicos “de escuela” ejercer su profesión de manera relativamente estable. Las actividades relacionadas con la producción discográfica y la realización de música para los medios audiovisuales (música publicitaria y musicalización de televisión y video), han tenido un carácter eventual. No obstante lo anterior, muchas de las actividades que han desempeñado los músicos hacen

¹⁴ Cf. Gilbert Chase, “El artista”, en J. J. Johnson (comp.) *Continuidad y cambio en la América Latina*, UTHLA, México, 1967. pp. 109-144.

parte de las llamadas “chisgas”, es decir, trabajos puntuales de variada índole que surgen de improviso. Algunos detalles pueden verse en el Cuadro 3.

**Cuadro 3. Principales prácticas musicales:
su relación con tipos de patronazgo y de mercado en Cali a finales del siglo XX.**

Prácticas musicales	Descripción	Forma de Patronazgo	Fase del mercado
Música en la iglesia	Diversas agrupaciones musicales instrumentales y corales		Artesanado
Coros	“Coro Polifónico de Cali” (1979-1993) Coro “Antonio María Valencia” Coro “Ensamble Sequentia”	Apoyo de nuevos entes públicos (Colcultura/Gerencia Cultural/ Fondo Mixto respectivamente)	Artesanado
Bandas de vientos	Banda Departamental creada en 1938	Apoyo del Ente público- Patronazgo público (Gobernación)	
Grupos de Cámara	Diversas conformaciones instrumentales y/o vocales		Artesanado
Agrupaciones Musicales de entretenimiento	Orquestas, mariachis, tríos de música “típica” de cuerda		Artesanado
	Grupos de contratación empresarial –especialmente Orquestas de Salsa	"Patronazgo del narcotráfico"	Artesanado Post Artesanado Profesional de la Sociedad por acciones (regalías)
	Agrupaciones de música rock, vallenato, rap, reggae, nueva ola, salsa.		Artesanado Sociedad por acciones (regalías)
Enseñanza musical	Conservatorio de Cali –desde 1933 IPC –desde 1947 Dpto. de música-UV –desde 1961	Patronazgo Público Instituciones de educación pública	
	Clases particulares Clases en academias musicales, colegios, clases en universidades, jardines infantiles, etc.		Artesanado, Profesional del mercado (nuevos intermediarios)
Orquesta Sinfónica	Fundación Orquesta Sinfónica del Valle –1979-2001	Instituciones de Patronazgo Moderno: Fundaciones	
	Asociación Nueva Orquesta Sinfónica del Valle –1998-1999		Artesanado
Composición Edición y publicación musical	Música “clásica” o académica y música tradicional colombiana	De manera muy escasa es patrocinada por entes públicos y algunas Fundaciones	
	Música incidental		Artesanado
	Música publicitaria		Se dan todas las fases de mercado
	Música “popular”		Se dan todas las fases de mercado

Los agentes del campo

En lo que denominamos el mercado musical juegan un papel importante ciertas personas representantes de las instancias a través de las cuales las instituciones musicales y los músicos se vinculan entre sí y con sus públicos. En otras palabras, nos referiremos a las personas por medio de las cuales las instituciones musicales y los músicos establecen relaciones de dependencia, en tanto que ellas tienen la posibilidad en determinado momento, de gestionar, asegurar y decidir ciertos patrocinios; recomendar y/o realizar las vinculaciones de los músicos a los diferentes mercados y empleos musicales, etc.

Algunos de estos agentes son externos al campo musical y otros forman parte de él. Es decir, algunos corresponden a agentes del campo de poder en la estructura social, respecto a los que las instituciones musicales y los músicos tienen una posición subordinada. Otros son agentes con una posición dominante en las instituciones musicales, de los cuales depende, relativamente, el ingreso de aspirantes al campo musical. Entre los primeros se encuentran los representantes o directivos de las instancias gubernamentales que mediante ciertas formas de patronazgo subsidian las instituciones musicales o tienen la posibilidad de hacerlo. Algunos de estos agentes ocupan a su vez, según el caso, posiciones dominantes frente a los otros. En un orden jerárquico corresponden a: Ministerio de Cultura –antes Colcultura– y/o la institución delegada a nivel local, Gobernación del Valle, Gerencia Cultural del Valle, Fondo Mixto para la promoción de la Cultura y las Artes del Valle del Cauca, Alcaldía de Cali y Secretaria de Turismo y Cultura de Cali –antes Dirección de Cultura Municipal–. También hacen parte de estos agentes los representantes de las instituciones y centros de educación superior que dependen del apoyo estatal: Universidad del Valle, Instituto Departamental de Bellas Artes e Instituto Popular de Cultura, básicamente. Finalmente, dentro de las instituciones de patronazgo figuran las de patronazgo moderno como: Proartes, Fundación Orquesta Sinfónica del Valle, OSDEVA –una fundación de la que hace parte algunas empresas privadas–, y Corporación para la Cultura. Habría que incluir los agentes representantes de algunas instituciones privadas de “libre” mercado que también establecen relaciones interdependientes con los músicos y las instituciones musicales, como universidades, colegios, jardines infantiles y medios de comunicación impresos y audiovisuales. Haciendo parte del segundo grupo, esto es, de los agentes que tienen una posición relativamente dominante, dependiendo de la circunstancia, respecto a otros dentro del campo musical figuran¹⁵: los respectivos Directores, el musical y el administrativo, de la Orquesta Sinfónica, el Director del Conservatorio, el Director de la Banda Departamental, el Director de la Escuela de Música de la Universidad del Valle, el Director de la Escuela de Música del IPC, el Subdirector de la Banda Departamental, los Jefes de Grupo en la Orquesta Sinfónica del Valle, los profesores del Conservatorio, los integrantes de la Banda Departamental, los profesores de la Escuela de Música de la Universidad del Valle, los profesores de la Escuela de música del IPC, los Directores de las orquestas de salsa y otros grupos de música popular; los productores discográficos; los

¹⁵ Incluimos a los agentes situados tanto en el subcampo de la música académica, como en el de la música popular.

gerentes de casas disqueras y directores de estudios de grabación, intermediarios, *managers* o empresarios, agencias de publicidad, rabinos en las sinagogas, compositores, profesores de música, intérpretes de instrumento, arreglistas, copistas y transcritores.

Sucede en muchas ocasiones que una misma persona o agente social representa varias instancias o instituciones del campo de poder y del campo musical, de tal modo que esa persona tiene gran influencia dentro y fuera del campo musical.

Algunos de estos o estas agentes se relacionan estrechamente con otros de similares características, estableciendo bandos o núcleos de poder que adquieren mayores posibilidades de apoyar y legitimar o no una institución musical o un músico. Dado que existen varios casos de agentes sociales femeninos, en tanto que, a lo largo de la historia, muchos de los cargos directivos de las instituciones de las que ha dependido el quehacer musical y cultural de la ciudad han sido desempeñados en un alto porcentaje por mujeres, es posible afirmar que la influencia del género femenino dentro y fuera del campo musical ha sido significativa. Esto explica el hecho de que en las entrevistas se hiciera referencia, en repetidas oportunidades, a la dependencia de un núcleo de poder denominado por los entrevistados como “las señoras de la cultura” o “el grupo de las señoras”.

Los músicos

A partir de nuestros análisis, es posible anotar que los músicos y la música “artística” en Cali, en Colombia y en general en América Latina, tienen varias condiciones particulares. La primera es que los músicos gozan de libertad para crear y por tanto componen regidos por sus criterios estéticos y no por los de la sociedad. En este sentido, su música se enmarca dentro de la fase del arte artístico –arte de artista–, en donde el arte no responde especialmente a su función sino al disfrute artístico o goce estético. La segunda es que, a pesar de estar en el contexto de una sociedad de mercado, los compositores “clásicos” no son artistas “libres” en el sentido de la libertad que se alimenta de la producción para el mercado, pues la inexistencia de un amplio mercado artístico hace que dependan de las instituciones de cierto tipo de patronazgo como ha sido característico en la fase del arte artesanal. La tercera es que, si tenemos en cuenta que el público de la música “clásica” corresponde casi exclusivamente a los mismos agentes del campo musical “artístico”, es posible afirmar que los compositores están por encima de su público y que incluso son ellos quienes encauzan el canon estético en determinada dirección.

Hay aspectos que nos permiten señalar la existencia de continuidad en ciertas formas de patronazgo en la sociedad de mercado o, en otros términos, el mantenimiento del comportamiento del arte en la fase artesanal aun cuando se trate de arte en la fase del arte artístico. El hecho de que a los compositores no les sea fácil determinar el valor de su obra –las composiciones “clásicas”–, así como les sucede a determinados músicos frente a diversos trabajos musicales, evidencia, por un lado, la dificultad de concebir la producción

artística como una mercancía y, por otro lado, cierta resistencia al mercado “libre”, resistencia que se supera cuando, debido a la poca demanda, es ésta la que establece el precio.

La falta de un mercado musical artístico consolidado ha determinado que nuestros compositores “clásicos” encajen mejor en la clasificación que, en el libro ya citado, establece Gilbert Chase: a) los que viven del capital económico heredado –caso no encontrado en Cali–; b) los que viven de la nómina gubernamental, es decir no de su trabajo como compositores sino de su papel como funcionarios –por ejemplo directores y/o docentes de escuelas universitarias de música y conservatorios; y c) los que viven de la composición, que son particularmente los que se dedican a componer música popular –asociada fundamentalmente con la música comercializada–. A diferencia de los compositores “clásicos”, los compositores de música popular han entrado a hacer parte del mercado musical empresarial, son músicos independientes y cuentan con un amplio público gracias a la gran difusión que, a través de la radio y de las grabaciones discográficas, ha obtenido la música popular desde las primeras décadas del siglo XX.

En referencia a los músicos en general (instrumentistas, cantantes, directores, etc.), dependiendo del caso están subordinados a las condiciones de las instituciones de cierto tipo de patronazgo musical “artístico” y/o del incipiente mercado musical a nivel local y nacional. Sólo unos cuantos, concretamente algunos músicos y agrupaciones que han tenido notoriedad en el ámbito de la música “popular”, tienen una situación de igualdad e incluso de superioridad frente al público o mercado musical.

Debido a la falta de un mercado artístico, los músicos “de escuela” o académicos han integrado las agrupaciones de música popular. Sin embargo, los intérpretes de instrumentos sinfónicos son los que menos opciones tienen de trabajar en el ámbito de la música popular. No obstante, si se consideran los tipos de trabajo que los músicos desempeñan, a excepción de los compositores de música “clásica”, cada vez es más difícil hablar de músicos académicos.

En nuestra sociedad, dadas las características del mercado musical, los trabajos de los músicos presentan gran eventualidad e inestabilidad, gran flexibilidad en el manejo del tiempo, enorme desigualdad en los ingresos, variabilidad en los criterios para establecer el precio, establecimiento de acuerdos no escritos, desprotección en cuanto a salud y pensión, y dependencia de la temporada. La naturaleza misma de los trabajos musicales, unida a los bajos salarios y a la flexibilidad, hace que muchos músicos tengan la responsabilidad de varios trabajos simultáneamente. En muchas ocasiones los músicos se han visto afectados de manera negativa, debido a las luchas simbólicas y desencuentros entre grupos con proyectos divergentes al interior de las instituciones. Entre las cuestiones que más afectan a los compositores “clásicos”, además de la falta de difusión musical, figura la inexistencia de un organismo para el funcionamiento de los derechos de autor.

A partir de lo estudiado, nos atrevemos a señalar, de acuerdo con lo que afirma P. M.

Menger, que el artista y en este caso particular el músico, ha sido y es un precursor de lo que observamos actualmente en otros tipos de trabajos: un *free lance*. Sin embargo, la contingencia en los empleos conduce a que se presente gran incertidumbre en el proceso creador. Esto nos hace plantear la cuestión de cómo atender los riesgos que caracterizan estos trabajos: ¿pueden ser gestionados colectiva, individual o socialmente?¹⁶

En síntesis, el músico es un actor social que va tanteando en el medio social por el que se desplaza, que va aprendiendo para realizarse sin saber exactamente quién es o lo que es capaz de hacer con su obra.

Con el propósito de abordar concretamente las características de los músicos profesionales a fines del siglo XX, analizaremos a continuación la relación de la profesión musical con el género, el origen social, la herencia o tradición musical familiar, y la trayectoria académica de los músicos. En segundo lugar, dado que hemos observado que la existencia de nexos de amistad con agentes que ocupan una posición relativamente dominante es uno de los factores más importantes que permiten la vinculación a las instituciones musicales, nos proponemos señalar las propiedades necesarias para ingresar a las instituciones musicales o participar en el campo musical. Es decir, haremos referencia a los elementos que, respondiendo a la lógica específica del campo musical, se imponen en la construcción de un capital simbólico que permite el juego dentro de este campo: la reputación o prestigio musical¹⁷. No obstante, anotaremos también la reputación o estatus social de la profesión fuera del campo musical.

Origen social, género y formación

El 52.77 % de profesionales en música a fines de los años 1990 son mujeres, mientras que un 47.22% son hombres¹⁸. Según nuestras observaciones y teniendo en cuenta la profesión del padre de los músicos, es posible afirmar que los que en Cali se forman profesionalmente en música proceden de los estratos socioeconómicos medios, habiendo algunos de estratos socioeconómicos bajos. Se ha evidenciado que algunos músicos caleños provenientes de

¹⁶ Pierre-Michel Menger, "Art as Work: a labor market perspective", ponencia presentada en la *Conferencia Internacional de Sociología de la Cultura y de las Artes* (Barcelona, 6 a 8 de Julio de 2000) y publicada en *La Sociedad de la cultura: un nuevo lugar para las artes en el siglo XXI*, Barcelona, Asociación Internacional de Sociología, Comité de Investigación sobre las Artes (ISA RC 37) y Asociación Española de Sociología de la Cultura y las Artes (AESCA), 2000. pp. 135-144.

¹⁷ Cf. P. Bourdieu, *La Distinción: Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1998, p. 112.

¹⁸ El grupo de músicos entrevistados corresponde al 20% de los músicos graduados del Conservatorio *Antonio María Valencia* y de la Universidad del Valle en la década de 1990. Aunque se puede estimar que es un grupo demasiado pequeño para considerarlo una muestra representativa, nosotros hemos adoptado por el lenguaje de los porcentajes con el fin de establecer comparaciones con las características de los músicos de comienzos del siglo XX y señalar tendencias contemporáneas de la profesión musical.

familias muy acomodadas no han cursado estudios musicales en Cali, sino directamente en Bogotá y, más aún, en el extranjero donde varios de ellos se hallan radicados.

A finales de los años noventa, la profesión musical está relacionada en un 17.85% con la herencia de la profesión del padre o con cierta tradición musical familiar o incluso con una sensibilidad artística familiar, mientras que en un 82.14% de los casos la decisión de estudiar música ha estado motivada por experiencias musicales en edad escolar y juvenil: iniciación musical infantil, actividades musicales en los colegios, academias musicales particulares, casas de la cultura, actividad cultural barrial, etc., a menudo en combinación con la influencia de cantantes y agrupaciones de música popular difundidos a través de los medios de comunicación.

En un 92.85% de los casos, los músicos han tenido experiencias musicales antes de iniciar su carrera profesional. La mayoría de estas experiencias previas está relacionada de mayor a menor porcentaje con: las clases de instrumento y la participación en agrupaciones musicales en los colegios, las clases de instrumento de forma particular o en academias, el estudio de música en programas infantiles y juveniles que conducen a la formación musical profesional –en la Universidad del Valle o en el Conservatorio–, el estudio de música en centros de enseñanza musical de nivel técnico, como el IPC. En un solo caso, se ha llegado al estudio de la carrera de música en edad adulta, procedente de estudios previos de teatro. En contra de que podía darse en décadas anteriores, cada vez más tiende a desaparecer la posibilidad de iniciar la carrera en edad juvenil sin contar con estudios musicales previos.

Un 14.28% de los músicos profesionales inició otra carrera antes de estudiar música, por presiones familiares y para “asegurarse” con otra carrera en caso de que la música no llegara a ser rentable. La mitad de ellos inició carreras a nivel técnico y la otra mitad carreras profesionales. De los que iniciaron carreras técnicas y carreras profesionales sólo la mitad las finalizó antes de comenzar música.

El 80% de los músicos que realizaron estudios musicales previos a la carrera de música en el Instituto Popular de Cultura optó por estudiar música en la Universidad del Valle, mientras que un 20% continuó sus estudios musicales en el Conservatorio.

El 85.71% de los músicos profesionales se identifica y es reconocido en el campo musical como instrumentista. Dentro de este porcentaje se encuentran no sólo los graduados del Conservatorio –donde, como se ha mencionado, la carrera se enfoca a la ejecución instrumental–, sino también algunos de la Escuela de Música de la Universidad del Valle, en donde el programa de licenciatura no se propone la formación de instrumentistas. El 14.28% de los músicos, aunque interpretan algún instrumento, son reconocidos principalmente por su dedicación a la realización de composiciones y arreglos de música popular, a la dirección coral y a la pedagogía musical. Esta cifra corresponde exclusivamente a músicos graduados de la Universidad del Valle¹⁹.

¹⁹ El porcentaje de deserción no fue establecido, sin embargo se sabe que algunos estudiantes de música abandonan su carrera cuando han logrado alcanzar un nivel de formación que les permite

Entre los instrumentistas, un 46.42% interpreta un instrumento sinfónico, aunque varios de estos instrumentos como la flauta, el trombón y el contrabajo, también hacen parte en mayor o menor medida de las agrupaciones populares. Un 10.71% fueron formados como solistas de piano “clásico”, aunque interpretan también música popular. Un 14.28% son solistas de guitarra “clásica”, un 7.14% estudiaron canto lírico y un 7.14% se dedicaron a instrumentos asociados especialmente con la música popular, como el saxofón, aunque es también instrumento de la Banda Sinfónica, y la percusión folclórica.

De los músicos profesionales, un 32.14% finalizó estudios de postgrado. El 17.85% ha realizado postgrados en el campo de la música en el extranjero –en Colombia no hay postgrados en música–, 10.71% especializándose como instrumentista, 3.57 % en teoría de la música y 3.57% en composición; mientras que el 14.28% ha hecho estudios de postgrado en Cali, en campos diferentes al de la música: Gerencia en Artes y Educación, entre otras. En 1999, momento en que hicimos las entrevistas que sirven de base a este análisis, un 7.14% estaban por iniciar postgrados en Europa, mientras que el 60.71 % manifestó su deseo de cursar estudios de postgrado, la mayoría en instrumento, dirección, arreglos y musicoterapia, entre otras opciones, aunque tenían pocas probabilidades de hacerlo dada la falta de postgrados en música a nivel nacional y por tener diferentes dificultades (económicas, de edad, compromisos familiares) para poder realizar estudios en el extranjero.

De los músicos graduados en los años noventa, el 35.71% trabajaban en 1999 como músicos instrumentistas integrantes de las agrupaciones sinfónicas locales, Banda Departamental y Orquesta Sinfónica del Valle, el 50% estaba vinculado a diferentes agrupaciones de músicas populares, el 3.57% realizaba composición de música para géneros audiovisuales (jingles, cabezotes, musicalizaciones, etc.), y un 3.57% estaba vinculado con la producción discográfica: productores, músicos de estudio, etc. Un número elevado de músicos trabajaba como docente y/o director de agrupaciones musicales en diversos centros educativos, la mayor parte de las veces en más de una institución. Lo predominante es que los músicos desempeñen simultáneamente varios trabajos. Adicionalmente a las actividades que los músicos adelantan de manera relativamente estable, un 92.85 % realizan trabajos eventuales o chisgas, mientras que sólo un 7.14% manifestó que fuera de su trabajo “fijo” no desarrollaba ninguna otra actividad musical.

La mayoría de los músicos dependen exclusivamente de la música, unos pocos, el 7.14%, realizan actividades extra-musicales como *hobby* (pintura artística, culinaria, etc.); otros más, el 7.14%, han comenzado a desarrollar actividades que les amplían las fuentes de ingreso; por ejemplo, hay quienes combinan su actividad musical con el alquiler de equipos de amplificación de sonido; y sólo un 3.57% señaló que depende de una actividad no musical, tal como aparece detallado en el Cuadro 4.

Cuadro 4

vincularse al mercado musical..

Los músicos en Cali a fines del siglo XX

Género	Masculino (M)		47.22%
	Femenino (F)		52.77%
Con herencia musical	Sí		17.85%
	No		82.14%
Instrumentista 85.71 %	Sinfónico		46.42 %
	Piano “Clásico”		10.71 %
	Guitarra “Clásica”		14.28 %
	Canto		7.14 %
	Otro*		7.14 %
No instrumentista 14.28 %	Composición y Arreglos de música popular		7.14 %
	Dirección coral		3.57 %
	Pedagogía musical		3.57%
Estudios de Posgrado	Finalizados 32.14 %	En música 17.85 % M (14.28%) F (3.57%)	Instrumento M (7.14%) F (3.57%) 10.71 %
			Composición M (3.57%) 3.57 %
			Teoría de la música M(3.57%) 3.57 %
	En otro campo		M (7.14%) F (7.14%) 14.28 %
	En curso (instrumento)		7.14 %
Trabaja en	No ha iniciado **		60.71 %
	Agrupaciones Sinfónicas 35.71 %	OSDEVA	14.28 %
		Banda	21.42 %
	Centros Educativos 110.71%	Escuela de Música de Univalle	14.28 %
		Conservatorio	28.57 %
		Escuela de Música IPC	7.14 %
		Colegios	14.28 %
		Academias	17.85 %
		Otro ***	28.57 %
	Otras agrupaciones 50%	Salsa	10.71 %
		Jazz	7.14 %
		Rock / pop	7.14 %
		Otras ****	25 %
	Composición de música para géneros audiovisuales		3.57 %
	Producción discográfica		3.57 %
	Chisgas	Sí	92.85 %
		No	7.14 %

- * Se dedicaron a instrumentos no tradicionalmente sinfónicos como el saxo y a la percusión folclórica
- ** Todos manifestaron el interés en profundizar su formación musical. Algunos desean hacerlo a través de estudios formales –en el exterior- y otros de manera no formal. Entre los que no han iniciado estudios de posgrado, un 3. 5% realiza nuevamente la carrera de música en otra institución.
- *** Universidades (U del Cauca, PUJ- Bogotá, U. Autónoma, USACA), clases particulares, entre otras.
- **** Coros, agrupaciones intérpretes de jazz funk y de canciones de diversos ritmos (boleros, música de las costas colombianas, de Cuba, entre otras).

La reputación y sus componentes

Definimos la reputación o prestigio musical como la acumulación o posesión de una especie de capital simbólico que permite a los músicos la participación, en una posición determinada, en el campo musical. Parafraseando a Bourdieu²⁰, diremos que la reputación musical es percibida y valorada por otros agentes del campo que han incorporado un principio de diferenciación que les permite reconocer todas las diferencias y darles valor; o, dicho de otro modo, que están dotados –diferentemente según las disposiciones producto de su origen social– de las categorías o criterios de percepción y valoración con los cuales pueden percibir y valorar las propiedades de la reputación musical.

Dado que la reputación o prestigio social está en relación directa con la esfera económica, o sea con el estatus o posición social, consideramos que, más allá de las propiedades que se juegan en el campo musical, es decir, de las que intervienen en la construcción de la reputación musical y que responden a la lógica específica del campo musical, la posición social de un músico es una de las diferencias a ser valorada tanto por los agentes del campo musical como por otros agentes sociales.

Las propiedades que además del estatus social del músico constituyen la reputación musical están en relación con la trayectoria musical, la cual, haciendo una analogía de la definición que hace Bourdieu respecto a la trayectoria de un escritor en el campo literario, corresponde a las posiciones ocupadas por el mismo músico en los estados sucesivos del campo²¹. A partir de nuestras observaciones, diremos que la reputación musical no sólo está en relación con la trayectoria musical, sino también con la legitimación que le otorguen a dicha trayectoria los otros agentes del campo musical.

Entre las propiedades que se relacionan con la reputación musical de los músicos “artísticos” figuran:

a) El nivel de calidad musical, o sea la demostración de habilidades musicales de acuerdo con la posición ocupada o rol desempeñado. Dado que en música se está expuesto cotidianamente a los otros agentes del campo, esta propiedad es conocida y reconocida directamente por todos los agentes del campo, y no se puede ocultar o mentir sobre ella. En la calidad musical interviene el talento musical y el conocimiento técnico y teórico de la música.

b) La titulación académica, la cual está relacionada con la acumulación de títulos académicos, ganando mayor valor cuando se han realizado estudios de postgrado en música. Por un lado, aunque históricamente las posibilidades de obtener una titulación académica en música eran mínimas, cuando se daba su existencia, no tenía en muchos casos

²⁰ Cf. P. Bourdieu, *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1999, pp. 151-152.

²¹ *Ibid.* pp. 71-73.

una valoración correspondiente, y cuando se daba su ausencia, se hacía exigencia de ella o se sancionaba su falta. Por otro lado, a diferencia de la calidad musical, la posesión de títulos no garantiza automáticamente una diferencia favorable con respecto a otros agentes que carezcan de ellos. En este sentido, se ha dado también el caso de músicos autodidactas que han estado por encima de otros que han recibido sanción escolar.

c) La obtención de reconocimientos otorgados por los agentes dominantes del campo musical incide en la reputación musical, en mayor medida cuando estos reconocimientos son extranjeros, y muchas veces se relaciona, reemplaza o tiene efectos similares a los de la titulación académica. Podemos incluir dentro de lo que llamamos reconocimientos, por ejemplo, el ser premiado o ganar concursos de composición o de dirección, haber sido seleccionado para realizar un concierto, ingresar a una institución musical, hacerse acreedor de una beca o comisión académica, o contar con el respaldo de la crítica.

d) La vinculación activa al campo musical y más aún la acumulación de roles dentro del campo. Esto es, se valora lo que se hace en el momento, la pertenencia a las instituciones musicales, y mucho más si se desempeñan roles de trascendental importancia simultáneamente.

e) La posesión y difusión de la obra. Los compositores tienen la más alta reputación musical y ésta va en aumento en la medida en que su obra haya sido no sólo editada, sino grabada y difundida. Dentro de la obra de los compositores se incluye la publicación de investigaciones, de crítica, de ponencias, entre otros trabajos académicos que hayan realizado.

En el conocimiento y reconocimiento de la reputación musical intervienen criterios objetivos y subjetivos de acuerdo con el origen social de quien la percibe y valora. Consideramos que en relación a los criterios objetivos, figuran las propiedades que hemos anotado previamente, mientras que en relación a los criterios subjetivos pueden estar las siguientes:

a) La forma en que se ha llegado a ocupar o desempeñar las diferentes posiciones en el campo: se valora si ha sido a través de méritos y se castiga si se ha dado por la influencia o la imposición de terceros.

b) La cercanía o pertenencia a ciertos bandos y núcleos de poder dentro y fuera del campo musical incide en la valoración o descalificación por parte de otros agentes o bandos. En algunas ocasiones se crean comunidades emocionales unidas a la identificación de principios. Hay buena cantidad de ejemplos en los que se puede observar la situación de un músico respaldado por un bando mientras es criticado, deslegitimado o excluido de otro que se opone al primero.

c) La disposición estética o el distanciamiento con respecto a la necesidad y el gusto “bárbaro” o las disposiciones ordinarias²² son valorados o criticados dependiendo del caso. Hay unos músicos que, según otros, son “muy metalizados” y “chisgueros”, mientras que otros que son todo lo contrario.

En el caso de músicos del amplio ámbito de la música popular, es decir de aquellos que pertenecen al subcampo de la música “comercial” y que vendrían a ser tal vez lo que Bourdieu ha llamado artista “burgués”, en contraposición con el artista del arte “puro”, no hablaríamos de reputación musical, sino de notoriedad²³ o fama. No obstante, es posible afirmar que las propiedades reconocidas y valoradas por los agentes del subcampo y otros agentes externos que contribuyen a tener cierta notoriedad son, con excepción de muy pocas, las mismas que intervienen en la reputación musical. El nivel de calidad musical, la vinculación activa al campo, la posesión y difusión de la obra: canciones y discos fonográficos, la forma de llegar a ocupar determinada posición, la cercanía o pertenencia a ciertos bandos, son las comunes. Sin embargo, la titulación académica no tiene mayores efectos y, con relación al reconocimiento, éste no está dado por agentes dominantes del subcampo, sino especialmente por el éxito en el mercado nacional y especialmente en el internacional, el cual gira en torno de la figuración y difusión en los medios y el precio.

Fuera del campo musical, el estatus social de los músicos y el valor social de la profesión de músico se han relacionado principalmente con la esfera económica, la política y el éxito comercial. En general, la profesión musical tiene una imagen de improductividad económica, imagen que se ha acentuado a veces –por ejemplo cuando se conoció la crisis económica de la Orquesta Sinfónica–, o se ha desvanecido en otras oportunidades –como sucedió durante los años de auge del narcotráfico en Cali, o cuando ha primado el éxito comercial de reconocidas “estrellas” de la música, dependiendo de diversas circunstancias–. Dado el carácter funcional de la música, es decir su uso para amenizar eventos sociales, los músicos han sido relacionados con el consumo de licor. Como lo señala Bourdieu, la profesión musical encierra en sí misma prestigio y descrédito, dependiendo del capital cultural de quién la percibe y valora²⁴.

Trayectorias

Según lo hemos señalado, la trayectoria musical describe la serie de posiciones sucesivamente ocupadas por el mismo músico en los estados sucesivos del campo. En este sentido y teniendo en cuenta nuestras observaciones, es posible señalar la existencia de posiciones de mayor importancia y reconocimiento en el campo musical en comparación con otras.

En general, las trayectorias musicales incluyen la siguiente serie de posiciones: el músico estudiante; el músico profesor: de jardín, de academia, de colegio, de conservatorio

²² Cf. P. Bourdieu, *La Distinción. Op. Cit.*, pp. 26-37.

²³ Cf. P. Bourdieu, *Razones prácticas, Op. Cit.*, pp. 67-68.

²⁴ Cf. P. Bourdieu, *La Distinción. Op. Cit.*, p. 101.

o de universidad; el músico instrumentista: de agrupación popular, de banda sinfónica, de orquesta sinfónica; el director de coro; el músico solista; el músico especializado en el extranjero: en instrumento, teoría, composición, etc.; el director de banda y orquesta sinfónica; el compositor.

El músico estudiante ocupa una posición subordinada respecto a las otras posiciones, mientras que el compositor ocupa una posición dominante y suele acumular varias identidades musicales. Es decir, es usual que el músico compositor sea profesor universitario, se desempeñe o se haya desempeñado como director de conservatorio o de escuela superior de música, haya sido director de orquesta e, incluso, haya realizado la publicación de investigaciones musicales y crítica musical. En el ámbito de la música erudita, estos músicos son llamados “maestros”.

La trayectoria de la propia música en Cali a lo largo del siglo veinte y especialmente los resultados que arrojaba dicha trayectoria en cuanto a la situación social de los músicos en los años noventa, permiten señalar a manera de conclusión que:

La profesión musical a comienzos del siglo XX se asociaba con grupos socioeconómicos altos que la combinaban con otras ocupaciones. En estos estratos sociales se aceptaba su elección especialmente cuando era por herencia familiar o cuando era practicada por las mujeres, en tanto que la música, como ya se ha dicho, era un complemento de su condición de damas. Los estratos populares también incursionaban en la música, pero tenían menos opciones de acceder a una formación musical de cierto nivel. Ya a mediados del siglo, la profesión musical académica se asociaba fundamentalmente con estratos socioeconómicos medios y altos; mientras que las prácticas musicales populares y folclóricas se relacionaban con los estratos socioeconómicos medios y bajos. Y a finales de siglo, la elección de la carrera musical ha estado determinada mucho más por la música popular difundida por los medios de comunicación que por la herencia musical o las experiencias en torno de la música “clásica”.

En general, los músicos que se forman profesionalmente en la ciudad proceden de estratos socioeconómicos medios; los que proceden de estratos altos se forman en Bogotá o directamente fuera del país. Esto último obedece a una valoración negativa del nivel de la educación musical “artística”, al restringido campo de difusión que ha tenido la música “clásica” en nuestro contexto, a la exclusión que hubo hasta años recientes de las músicas populares de las instituciones musicales y a la poca relación que han tenido las instituciones musicales académicas con las nuevas tecnologías electrónicas de producción musical.

Aunque la existencia de instituciones de educación musical se comprueba a nivel nacional desde comienzos del siglo XX y a nivel local desde la década de los años 1930, la formación musical académica universitaria en Cali es de muy reciente data, pues el programa de Licenciatura en Música de la Universidad del Valle fue aprobado en 1971 y el *Instituto Departamental de Bellas Artes*, al cual pertenece el *Conservatorio “Antonio María Valencia”*, sólo obtuvo licencia de funcionamiento como entidad universitaria a

mediados de la década de 1980. En cuanto a la formación musical de postgrado, aún no existen programas que la hagan posible a nivel nacional. Debido a ello, los músicos que no tienen la opción de realizar estudios en el extranjero se forman de manera autodidacta en ámbitos de la música como la composición, o de manera empírica se especializan en el manejo de ciertas tecnologías y procesos de producción musical.

No obstante lo anterior, desde comienzos de los años noventa han empezado a surgir vertiginosamente programas de formación musical universitaria en instituciones de carácter privado en diferentes ciudades del país –Cali no debe considerarse una excepción–, los cuales han abierto alternativas diferentes al estudio de la música “cultura” según modelos europeos de comienzos del siglo XX. Gracias a la influencia de modelos académicos de Estados Unidos se han incluido, entre otras cosas, el estudio de algunos géneros de la música popular y la aproximación a las tecnologías electrónicas de producción musical. En general, en todas las instituciones de formación musical la brecha abierta en los años treinta entre la música académica y la música popular ha comenzado a cerrarse, gracias a la inclusión del estudio de las músicas populares en las actividades académicas.